



Artifícios para o olhar

Adriana Sanajotti Nakamuta

Pesquisadora do Núcleo de Pesquisas em Artes Visuais
Universidade Federal de Uberlândia

Há mais de um século, o desenvolvimento tecnológico vem alterando de forma significativa as manifestações artísticas, passando a exigir cada vez mais a ampliação no campo da pesquisa científica, de modo que a imagem em si não requer tanta atenção quanto o ritmo de sua produção, reprodução, associação e mutação. O fator “cinético” passa então a ser considerado um elemento essencial para os novos rumos da pesquisa visual, podendo estar implícito, ou na seqüência das imagens dadas, como se tivéssemos a impressão de que elas se movem, ou no fruidor – nos movimentos que somos levados a executar para organizar a leitura em nossas mentes –, de qualquer forma o material produz um aparato de funcionamento didático que força a imaginação do fruidor a um determinado percurso “correto”.

É, portanto de forma acelerada que as investigações visuais se configuram no período pós-guerra e de modo especial na Op Art, movimento em questão e que se refere a um

tipo de arte abstrata que explora determinados fenômenos ópticos a fim de fazer com que a obra pareça vibrar, pulsar ou cintilar. Muitos dos esquemas empregados pelos praticantes da Op Art são elaborações das conhecidas ilusões visuais encontradas nos compêndios de psicologia da percepção, e os autores buscam obter um máximo de precisão geométrica no controle das superfícies e das arestas com o intuito de evocar resposta idêntica àquela escrita. Entre os maiores expoentes da Op Art incluem-se Victor Vasarely e Bridget Riley. O termo entrou em uso corrente na época da exposição “The Responsive Eye”, no MOMA, 1965.¹

O movimento Op é fruto dos desenvolvimentos tecnológicos que a sociedade estava desfrutando. Assim podemos distinguir: um racionalismo formal, na França, tendo Le Corbusier; um racionalismo metodológico-didático, na Alemanha, na Bauhaus; um racionalismo ideológico, o Construtivismo soviético; um racionalismo formalista, o Neoplasticismo holandês; um racionalismo empírico dos países escandinavos e um racionalismo orgânico americano.

O termo Op Art ou Arte Op vem do inglês *optical art* cujo significado – arte óptica – fundamenta claramente essa tendência retiniana obcecada desenvolvida por artistas europeus e americanos a partir da década de 60. A expressão “óptica” pode parecer redundante num primeiro momento já que de certa forma tratamos das artes no seu sentido visual, mas o que diferencia a tendência em questão é a que ela toma essa ‘óptica’ como assunto e conta com isso para o seu funcionamento. O valor então está nos efeitos ópticos sumamente instáveis para proporcionar experiências estéticas unificadas.

¹ OP ART. In: *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Historicamente, a pesquisa visual-cinética está ligada à teoria do desenho industrial; é também por esta razão que utiliza materiais produzidos pela indústria moderna e pretende medir a sua fruição estética. Está, porém, desvinculada de qualquer intenção aplicativa: não tende a melhorar o padrão estético de uma produção, agora dirigida exclusivamente pelas leis no mercado, e sim equipar o fruidor para a percepção lúdica e crítica do real. O que se pretende é não tanto educar o fruidor nas metodologias do projeto formal, mas dotá-lo de uma defesa psicológica em face da contínua mistificação da informação visual, utilizada como meio de sugestão.²

A produção artística, portanto, passa a ser tão pensada e elaborada quanto a arquitetura e o desenho industrial, porém as obras não têm o caráter pictórico da Pop Art (movimento que utiliza meios populares, trazendo-os para um novo cenário), porém a Op Art está tão ligada ao meio cultural quanto a Pop Art.

A obcecada abstração geométrica e a ambigüidade visual empregadas nas formas positivas e negativas, a alucinação pelo movimento, pelo uso distorcido da forma original do quadrado e do círculo e pelo emprego contrastante das cores descreve a produção dos artistas e do movimento Op podendo ser considerados como artifícios principais das composições utilizados para 'iludir' o espectador.

Podemos classificar essas produções em duas instâncias: 1. Trabalhos mais 'agressivos', que piscam, pulsam e ofuscam a vista, traçados com precisão e que exploram os fenômenos ópticos de grupos de figuras aparentes – superfície e profundidade – desenvolvidos principalmente pelos artistas europeus; 2. Trabalhos menos violentos do que as atuais configurações espaciais, explorando o fenômeno óptico da figura/campo com suas inversões ambíguas, geralmente utilizadas pelos norte-americanos.

Victor Vasarely (1908-1997) e Bridget Riley (1931-) exemplificam a assiduidade na produção *op* no território europeu. Vasarely é húngaro de Pécs, mas fixou-se em Paris desde 1930, foi pioneiro e um dos principais expoentes da Op Art, pois a partir de 1955 escreveu uma série de manifestos, que, ao lado de suas pinturas, exerceram forte influência sobre os artistas mais jovens. Suas obras são produzidas com a absorção dos trabalhos publicitários, comerciais que havia desenvolvido nos primeiros anos em que chegara a Paris. Por sua importante participação artística em solo parisiense foram criados dois museus em sua homenagem: A Fundação Vasarely (Aix-en-Provence) e o Château et Musée Vasarely (Gordes) e também o Musée Vasarely em Pécs – Hungria (cidade natal). Bridget, pintora e designer na Grã-Bretanha, seus efeitos ópticos advieram em parte de um estudo da técnica pontilhista³, de Seurat. Mas a partir da década de 60 dedicou-se exclusivamente à sua produção para a arte *op* utilizando principalmente o preto-e-branco. Ambos contribuíram progressivamente para a propagação da arte *op* nos países europeus e em outros países.

A obra *Composição* (1962), de Victor Vasarely é composta pelas as formas geométricas – quadrado e círculo –, sua estrutura é formal consistindo em linhas estruturais de maneira rígida e matematicamente pensada. Suas linhas servem como orientação para toda a construção da obra. É também uma estrutura ativa, pois suas linhas são conceituais, participantes da obra em todos os aspectos. O uso das cores amplamente pesquisado e pensado também participa ativamente da estruturação, proporcionando ao espectador a ilusão de figura – fundo e/ou positivo e negativo onde as cores com maior luminosidade são cobertas pelas de menor, proporcionando a idéia de "positivo" e a abertura de "negativo". O verde e o magenta, o azul e o vermelho, verde e laranja, laranja e ciano, azul violetado e verde se contrastam e instigam o olhar. Esse recurso é felizmente muito bem utilizado graças ao domínio que essas cores proporcionaram.

² ARGAN, Giulio Carlo. A crise da Arte como 'Ciência Européia'. In: *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 568.

³ Técnica de pintura baseada no uso de pequenos toques regulares e cores puras, dispostas de modo que, quando a imagem é vista a partir de uma certa distância, os vários pontos pareçam reagir opticamente entre si, criando efeitos de cor mais vibrantes do que os que poderiam ser obtidos com a mistura de tintas. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Como

A cor não tem uma existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas, sob a ação da luz, mais precisamente é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão. Seu aparecimento está condicionado, portanto, à existência de dois elementos: Luz – objeto físico, agindo como estímulo; Olho – aparelho receptor, funcionando como decifrador do fluxo luminoso, decompondo ou alterando-o através da função seletora da retina.⁴

para leitura dessas obras o sistema racional – sistematizado e cerebral - exerce o papel fundamental e primordial para depois ser absorvido pela alma, o que eu diria “sensações”. Um trajeto para essas leituras seria: “O olho, a janela do cérebro, é este o caminho para o coração”.

Em outros exemplos a distorção de formas como o quadrado e o círculo dão a sensação de movimento para a obra, como se em diversos pontos de observação da obra ela se configurasse de uma maneira ou se movesse, instigando o olhar atento e obcecado do espectador pela sensação retiniana.

Outro exemplo é a obra de Josef Albers (1888-1976), pintor e designer germano-americano, estudou e lecionou na Bauhaus, escola de arquitetura e artes aplicadas que se tornou o grande centro da prática do design moderno na Alemanha dos anos 20. Desempenhou um papel fundamental no estabelecimento dos padrões de relação entre o design e as técnicas de produção industrial, sendo um dos primeiros professores da Bauhaus a emigrar para os Estados Unidos e, um dos grandes propagadores dos ideais da escola.

Na obra “Homenagem ao quadrado” (1964), óleo sobre madeira, 76,2 cm X 76,2 cm, localizada na Tate Gallery, Londres, utiliza também de um elemento geométrico – quadrado – e pinta com as tonalidades que o amarelo pode oferecer, assim consegue passar a idéia de profundidade ou tridimensionalidade, até um ponto que o amarelo não é mais nítido diante dos outros tons. A simbologia do quadrado, está ligada à idéia da perfeição e do fechado – obcecado – homenageia esse ícone.

Quanto aos elementos formais e cromáticos, matematicamente pensados e empregados nas obras da Op Art, não posso deixar de lembrar que estas produções da década de 60 abriram as portas para a reprodução, como foi possível perceber em estamparias, cartazes. Reprodução justificada principalmente pela formação dos artistas que aderiram às novas tendências da pesquisa. Porém não significa que essas produções artísticas não tenham sentido, pelo contrário, o sentido visual obtido pelos simples recursos formais e cromáticos denunciam uma intencionalidade internacional estudada em diversas áreas do conhecimento humano, como as importantes contribuições para a arquitetura, o desenho industrial, o design, entre outros.

O Brasil também absorveu essas influências dos movimentos europeus. Na década de 50 os artistas com experiências no campo figurativo decidiram-se pela experiência das formas geométricas motivados pelo Construtivismo, movimento russo de arte abstrata geométrica, fundado por volta de 1931 por Vladimir Tatlin (1885-1953). Das capitais européias, repercutiu fortemente nos países da América Latina no pós-guerra. Já por volta de 60 e 70, muitos dos que haviam se orientado para a tendência geométrica se identificaram com a Op Art.

“A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no Construtivismo russo, no Neoplasticismo holandês e nos princípios propostos pela Bauhaus, revistos pelo conceito da visão harmônica e universal de Max Bill.” Este pintor, escultor, arquiteto, designer e escritor suíço, popularizou o termo “Arte Concreta” no lugar de “Arte Abstrata”. E em 1941 visitou o Brasil, introduzindo o conceito de arte concreta no país. Essa penetração “ligava-se ao quadro geral de novos fatores sócio-econômicos intervenientes na realidade brasileira. Era aquele um período de vivência democrática e otimismo econômico, do novo surto industrial de São Paulo, do empreendimento de Brasília.”⁵

⁴ PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1977.

⁵ ZANINI, W. Arte concreta e neoconcreta no Brasil. In: *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 653.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, os artistas que assumiram essa visualidade se diferenciam do alto poder hierárquico que predominava no período Modernista. Paulistas aproximavam-se dos pintores proletariados da década de 30, pertenciam à classe média sem possuir curso superior e dedicavam-se a profissões técnicas e ao autodidatismo. Waldemar Cordeiro (1925-1973) se tornou o principal líder que o Concretismo revelou no Brasil, e se tornou responsável pelo movimento em São Paulo.

Como exemplo dessa produção paulistana temos Luiz Sacilotto (1924-2003), natural de Santo André e filho de imigrantes italianos. Nasceu e cresceu no maior pólo industrial do país em um período de grande desenvolvimento social, político e econômico, trabalhou no escritório de arquitetura de Jacob Ruchti e paralelamente desenvolveu sua carreira artística. Sua obra conheceu uma fase figurativa, na década de 40, e posteriormente, a fase concreta que possibilitou a sua participação da I Bienal em São Paulo em 1951, espaço de oportunidade para a reunião das obras dos futuros integrantes do movimento concreto. Também participou da exposição do grupo Ruptura, realizada no Museu de Arte Moderna em 1952 e posteriormente em diversos eventos de grande importância para a produção artística no país e no mundo.

Suas obras da década de 60 e 70, grande parte delas em preto-e-branco, sistematizam o movimento e os jogos ópticos por meio da utilização das formas geométricas como os apresentados nas obras de Victor Vasarely e Bridget Riley anteriormente.

Tanto no âmbito nacional quanto internacional esse jogo dinâmico das formas empregadas pelos artistas da Op Art provoca o nosso olhar e instiga à apreciação da obra em diversos ângulos, uma sistematização de leitura por meio das sensações retinianas. Mas, que de certa forma, não privilegia espectadores assíduos em importantes exposições nem conhecedores. Pelo contrário, democratiza a arte, que pode ser observada e contemplada por todas as classes sociais. É fato que estas produções abriram definitivamente as portas para a indústria cultural, mas não significa que essa tendência tenha se originado por um mero acaso e que não tenha valor para as manifestações artísticas, já que a reprodução das obras teve fins publicitários e comerciais. Ao contrário do que possa parecer, essas produções fundamentam-se em estudos e pesquisas aprimorados no que diz respeito à percepção e à óptica visual amplamente utilizada nesse momento.

Hoje, 40 anos após o movimento Op, é possível perceber as suas contribuições e também a necessidade de pesquisas na área da arte contemporânea. Pois novas tecnologias assumem um importante papel dentro das artes visuais enquanto veiculadores de mensagens, como se nota nas últimas grandiosas exposições internacionais e nacionais, como a Bienal, com o intenso uso de vídeos e computações gráficas, que atingem diretamente as sensações do espectador e, de modo especial, esse olhar atento. O que muitas vezes parece tão simples e posto nitidamente é o que causa mais impacto e desconhecimento. A arte é sem dúvida fruto de uma sociedade em constante mudança.

Referências

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.568.
- DICIONÁRIO Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- O LIVRO da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PEDROSA Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1977.
- ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*. Vol.II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p.653.
- WALKER, John A. *A arte desde o pop*. Barcelona: Labor, 1977.

Web

- www.sacilotto.com.br
www.artsencyclopedia.com